

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2007

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Giovanna Ferreira Dealtry



Corpos Transgressores: uma leitura do “povo” na Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro

2007

Introdução

Na abertura do ensaio “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas” (1855), Baudelaire afirma que existem dois tipos de caricatura. O primeiro vale somente pelo acontecimento que representa, e é de grande utilidade ao historiador ou arqueólogo. Um segundo tipo de caricatura interessa mais ao poeta, porque

contêm um elemento misterioso, durável, eterno que as torna dignas da atenção do artista. Que coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo, até mesmo nas obras destinadas a representar para o homem sua própria feiúra moral e física! E coisa não menos misteriosa: esse espetáculo lamentável excita, nele, uma hilaridade imortal e incorrigível.¹

Soa estranho, em um primeiro momento, a aproximação feita por Baudelaire entre a caricatura e certa qualidade “inapreensível do belo”, que parecia destinada exclusivamente às obras de artes vindas de uma tradição neoclássica. Pois, é justamente no ensaio sobre o cômico e o grotesco que Baudelaire antecipa certas idéias sobre a modernidade que só serão concluídas em “O pintor da vida moderna”, em 1863. Aqui, o poeta, de forma definitiva, afirma a dupla dimensão do belo.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a moda, a época, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como invólucro apazível, palpitante, aperitivo do manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriada à natureza humana. Desafio a qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (1996: 14)

É sobre esse paradoxo, unificando o eterno ao circunstancial, que é construída a proposição baudelairiana da própria idéia da modernidade, cuja expressão máxima o ensaísta vai encontrar no “poeta menor”, aquele que consegue extrair do efêmero o que nele há de eterno. Ou seja, Baudelaire rejeita a leitura da caricatura apenas como um documento histórico para posicioná-la também como uma expressão própria da modernidade. É nesse ponto que se situa o homem do mundo, o filósofo capaz de perceber “na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução.”

É, portanto, sobre o signo da modernidade que é possível emprendermos uma leitura da caricatura na *Belle Époque* carioca, especialmente, a partir da análise da obra

¹ In. http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.htm. Consultado em 19 de agosto de 2008.

de Calixto Cordeiro. Podemos afirmar que desde a segunda metade do século XIX a caricatura começa a adquirir maior visibilidade e importância no cenário carioca. Este fato está obviamente ligado ao desenvolvimento das tipografias, à liberdade de imprensa encontrada durante o segundo império e ao surgimento de um tipo particular de intelectual, que aproxima as funções de caricaturista e de proprietário. É o caso, por exemplo, do alemão Henrique Fleuiss, fundador da *Semana Ilustrada*, e do incansável Ângelo Agostini. Donos de seus próprios negócios, esses homens expressam-se livremente e não poupam seus alvos favoritos: os representantes do poder. A ponto de ser possível afirmar que “quem, na verdade, quiser estudar a história política de nossa terra (...) até a última década do século passado [XIX], há de recorrer, forçosamente, a esse colossal fabulário de caricaturas a esfuminho, nas páginas da *Vida Fluminense*, d’*O Mosquito*, da *Revista Ilustrada* e do *D.Quixote* (...)” (LIMA,1963:790)

Se os caricaturistas da *Belle Époque* guardam para si o mesmo potencial crítico de seus antecessores, no entanto, abandonam por completo o desenho “a esfuminho” atrelado, em geral, a longos diálogos e textos explicativos. Na clave da modernidade, estes artistas tendem a, cada vez mais, criar expressivas imagens em poucos traços que sugerem a velocidade e o dinamismo das transformações da época. Da mesma forma, surgem legendas e diálogos de imediata compreensão, quando não são suprimidos por completo. É necessário revelar ao leitor, através da imagem, a vertigem da vida nas ruas e as transformações pelas quais passa a cidade.

Exemplo maior desse novo olhar sobre a cidade, talvez, seja o conhecido logotipo criado por Raul Pederneiras para a revista *Fon-Fon!*, surgida em 1907. Em sintonia com o próprio nome da revista, marca da pressa e da rapidez dos novos tempos, Raul desenha um automóvel em que vemos no banco de trás um senhor segurando firmemente sua cartola, que ameaça voar devido à grande velocidade com que o *chauffeur* dirige. Será, justamente, o chofer que se torna o porta-voz da revista, aparecendo também pelo traço de Calixto. Os novos tempos, portanto, imprimem tanto ao sujeito quanto à cidade um novo dinamismo aliado ao imaginário do “progresso” e da “civilização” aos moldes europeus.

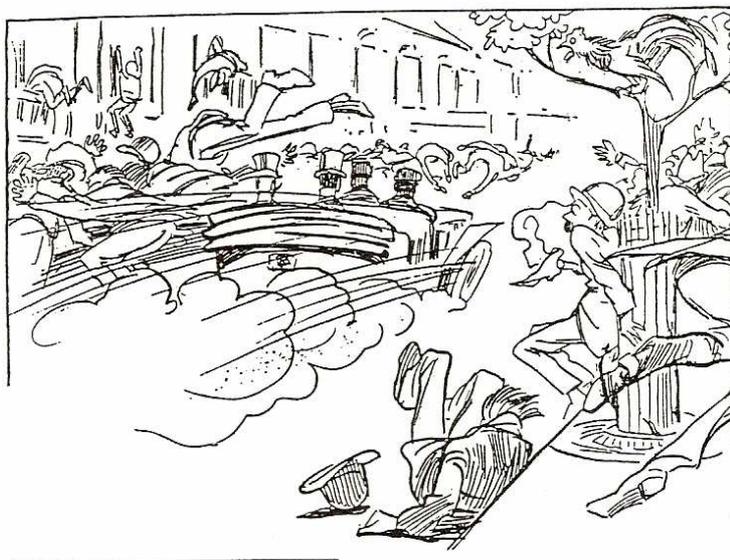
Exemplo disso é a charge publicada na *Fon-Fon!*, significativamente intitulada “O novo flagelo”. Vemos, em um primeiro quadro, tranquilos senhores e damas passeando na Avenida Central. Ao fundo, um automóvel e um tálburi acompanham o vagar dos passantes. A legenda esclarece: “Incautos, em passeio na Avenida e...” No quadro seguinte, a elegância some frente, como diz a legenda à “aparição do espectro,

ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial.” (6-11-1909) O “espectro” a toda velocidade deixa transeuntes caídos pelo chão ou corpos voando pelo ar. Mesmo na cidade já “civilizada” por Pereira Passos, o humor irrompe como forma de denunciar o poderio de poucos e o risível de uma sociedade em que o “progresso”, simbolizado pelos automóveis, convive com as discrepâncias da ordem social.

A cidade como corpo

Os jornais e revistas ilustradas do período serão pródigos em ofertar ao leitor textos e imagens capazes de representar pela elaboração de metáforas ligadas ao corpo, a nova cidade reurbanizada por Pereira Passos. A elite “aburguesada”, assim como certa facção de jornalistas e escritores, via o antigo Rio dos portugueses e negros como um corpo decadente, para o qual a única cura possível seria uma intervenção drástica promovida pelo Estado na fisionomia da cidade.

As imagens produzidas a partir da remodelação da cidade passam a ter papel determinante na simbolização do nacional, substituindo o corpo do índio romântico, aclamado nos romances do século XIX por suas qualidades heróicas. É sintomático que, nesse período, a polícia reprima a fantasia de índio durante o carnaval e que Olavo Bilac afirme que o brasileiro tem muito pouco da “malícia”, “astúcia” e “fria dissimulação” do povo indígena.² Não se trata



...a aparição do espectro, ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial.
K. Lixto. *Fon-Fon!* (6-11-1909).

somente de construir uma nova capital, mas também operar o surgimento de um corpo para o brasileiro que corresponda às diretrizes do moderno. Este mesmo processo de personificação da cidade é extensivo à caricatura e às ilustrações do período. Como ressalta Ana Maria Maud, “as revistas ilustradas nos primeiros vinte anos do século XX compuseram o catálogo de valores, emblemas, comportamentos e representações

² Bilac, Olavo. *Gazeta de Notícias*. 13 de dezembro de 1903. Recolhida por Antonio Dimas. *Bilac-Crônicas*. Mimeo.

sociais, através do qual a burguesia se imaginou e se fez reconhecer (...)(MAUAD: 2000,269)

A revista ilustrada, bem como os jornais serão um espaço privilegiado de observação das classes aburguesadas em constante atrito com as heranças culturais do Rio Antigo. Sabe-se que o processo de implantação de uma modernidade aos moldes europeus implica necessariamente em esquecimento do passado colonial e escravista, ainda exposto em suas diversas configurações pelas ruas do centro da cidade.

É nesse sentido que os governantes e parte expressiva da sociedade da *Belle Époque* parecem fazer coro a Ernest Renan, quando este afirma que “Saber esquecer é bom para todos”. E mais ainda, “o esquecimento, diria até o erro histórico, é um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que o progresso dos estudos históricos é muitas vezes um perigo para a nacionalidade.” (1997,19)

Em uma visão contemporânea é possível tomar as palavras de Renan como uma construção narrativa da nação, em que é necessário esquecer/lembrar de determinados relatos ou eventos na tentativa de garantir a unidade nacional. Como afirma Benedict Anderson, em uma leitura sobre Renan, a nação pode ser igualmente compreendida como um “artefato cultural”, em que a memória e/ou o apagamento desta exercem papel determinante.

É dessa forma, vinculando o corpo à memória, que podemos analisar uma seqüência de caricaturas publicadas em agosto de 1903, no semanário “A avenida” (1903-1905). Na primeira semana do mês, vemos a imagem de uma mulher de olhar cansado, ventre proeminente, cabelos desgrenhados, portando chinelas e um velho vestido feito de retalhos em que se lê “A cidade do Rio”. Logo abaixo a curta legenda: “Como foi”. Na semana seguinte, “A cidade do Rio” torna a aparecer. Agora, ela traz o cabelo em coque e lenço na mão. O vestido, ainda roto na barra, é mais bem acabado, lembrando uma vestimenta portuguesa. A legenda diz: “Como é.” Por fim, surge no dia 15, a bela imagem de uma jovem em trajes parisienses: saia longa rebordada, blusa ajustada ao corpo revelando a cintura fina, chapéu com plumas e véu que lhe encobre a face. O quadro tem como legenda: “Como será.” As três caricaturas são assinadas por Crispim do Amaral, caricaturista principal da revista.

Como sugere a série de caricaturas, os espaços do desenho e da escrita servem, em muitos momentos, a intuítos pedagógicos, acompanhando a fala oficial. Para que se construa a cidade “afrancesada” é preciso “esquecer”, no sentido empregado por Renan, o passado em dissonância com o presente que se deseja instaurar. Transfere-se para o

organismo vivo da cidade e para o corpo do brasileiro da *Belle Époque* elementos que o incluirão no concerto das nações. Elimina-se, nessa formação, as feições lusitanas e, especialmente, as marcas identitárias dos grupos negros e mestiços.

A modernidade, nesse sentido, nos é apresentada como uma linha evolutiva – “antes-durante-depois” – incapaz de apaziguar as diferenças inerentes à cidade e às etnias que a erigiram. Os ideais apregoados por Crispim do Amaral não aparecem de maneira isolada. A fala do maior poeta daquele período corrobora a entrada em um tempo linear, em que sai de cena o carioca “pé-de-boi”, “atarracado e gorducho” e surge o corpo desse novo carioca, “o carioca festeiro e delirante (...), trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de chauffeur, calção e sapato de jogador de foot-ball, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na mão esquerda um carnet de baile...”³

Ao leitor contemporâneo, parece que esta cidade está fundada sobre dois tempos que, ao contrário do que desejava Crispim Amaral, não se apagam, mas se superpõem., Calixto Cordeiro, ou simplesmente K.Lixto, como costumava assinar suas obras, foi hábil em perceber essa contradição.

Nascido em Niterói, em 1877, Calixto Cordeiro⁴ era desenhista e pintor, tendo também trabalhado como professor de desenho na educação pública. Obteve seu primeiro emprego como caricaturista em “O Mercúrio”, que dias antes havia admitido o também estreante Raul Pederneiras. Já no início do século passado é possível encontrar suas charges e caricaturas publicadas em “O Tagarela”, fundada em parceria com Raul Pederneiras, em “O Malho” e na “Revista Kosmos”, entre outras revistas. Em 1907, assume ao lado de Raul, a direção artística da “Revista Fon-Fon”, marco da modernidade carioca. Em 1908, lança “O Degas”, graficamente sofisticada, mas que teve curta duração. Soma-se a isso a importância fundamental que teve, ao lado de Bastos Tigre, Raul, Storni e Yantok entre outros na revista humorística “D. Quixote” (1917-1928).

Não é apenas a profícua produção de Calixto, entre 1898 até quase sua morte em 1957, que o qualifica como um dos mais importantes artistas daquele período. Como outros jornalistas, caricaturistas e intelectuais do período, Calixto consegue transitar por diversos segmentos da sociedade e assim levar às revistas e jornais os aspectos risíveis das elites econômicas e políticas, bem como colocar no centro da cena personagens

³ Bilac, Olavo. Gazeta de Notícias. 20 de outubro de 1907.

⁴ Seu nome de batismo era Calisto Cordeiro; adoto aqui a grafia com “x” pela qual tornou-se conhecido.

esquecidos pela modernização. Pode-se dizer que tão importante quanto o destaque individual que nomes como Calixto, Raul, e pouco mais tarde, J.Carlos, obtiveram nas publicações por onde passaram, foi a construção de uma rede de sociabilidades e diálogos que permitiu a esse grupo estabelecer uma modernidade carioca tendo o riso e a crítica como ponto de convergência. Dessa maneira, articulam-se aqui outros nomes igualmente relevantes, como dos caricaturistas Raul Pederneiras, Julião Machado, J. Carlos, Yantok e dos escritores Bastos Tigre, José do Patrocínio Filho, Emílio de Menezes e Lima Barreto. Mesmo não pertencendo diretamente a esse grupo de boêmios é importante destacar o nome de João do Rio, como um dos maiores cronistas daquele período. Ainda que não façam parte das mesmas redes de sociabilidade e possuam visões diferenciadas do papel do intelectual na sociedade, esses homens terminam por ter seus caminhos cruzados nos jornais e revistas, muitas vezes estabelecendo diálogos e polêmicas através de suas charges, colunas e artigos.⁵ Como se verá, para estes homens, ligados a uma intelectualidade boêmia, a cidade surge como um espaço conflitante, polifônico, dominado pela multitemporalidade.

Calixto na Kosmos

A Revista *Kosmos*, publicada entre 1904 e 1909, estava, por certo, em consonância com esse cenário. Definida por Brito Broca como “a publicação típica dos 1900”, a *Kosmos* já em seu editorial de apresentação anunciava que tomaria “por modelo as mais notáveis publicações ilustradas européias e norte-americanas.” Quanto ao conteúdo, afirmava-se: “queremos fazer as páginas da *Kosmos* um artístico álbum de nossas belezas naturais, dos primores dos nossos artistas, propagando o conhecimento a outros pontos do país e do estrangeiro.”

De fato, nas páginas de papel *couché* da revista era possível apreciar desde reproduções de obras de arte, passando por reportagens de cunho científico até as conhecidas crônicas de Olavo Bilac defendendo o Bota-Abaixo de Pereira Passos e criticando veementemente a permanência de tradições populares como a Festa da Penha.

Devo confessar que a Festa da Penha nunca me pareceu tão bárbara como este ano. É que esses carros e carroções, enfeitados com

⁵ Para um levantamento detalhado e extensivo dessas redes de sociabilidade ver Magalhães Jr., Raimundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro, Americana, 1974. Menezes, Raimundo de. *Bastos Tigre e La Belle Époque*. São Paulo: Edart, 1966 ; *Emílio de Menezes, o último boêmio*. São Paulo: Martins, s/d. Broca, Brito. *Vida Literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

colchas de chita [...] e cheios de gente ébria e vociferante [...]; esse alarido, esse tropel de povo desregrado - todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda se podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de becos sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate [...] (Crônica, outubro de 1906, Kosmos. s/p.).

Como então explicar que nessa mesma Kosmos surjam relatos voltados para a investigação e apresentação de costumes das classes populares, não pelo viés da crítica, mas da aceitação desses hábitos como parte de nossa tradição e cultura marcada pelo hibridismo?

Ao contrário de outras revistas, como *O Malho* e mesmo a *Revista Fon-Fon*, do corpo editorial da *Kosmos* não constava a presença regular de caricaturistas, muito menos de um espaço fixo reservado à crônica de humor e à charge, visto como expressões de caráter mais mundano. Por isso surge como um elemento, à primeira vista, dissonante a presença das caricaturas de Calixto Cordeiro “ilustrando” textos de João do Rio, Lima Campos e, com mais frequência, de Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantásio. O que há em comum nestas crônicas e artigos é a presença de temas circunscritos às classes populares – como os cordões e a capoeira, analisados, respectivamente, por João do Rio e Lima Campos – ou então, nas palavras de Antonio Dimas a respeito de Fantásio, a investigação sobre “a geografia moral da cidade.”

Este é o caso de “Elogio aos cordões”, publicada em fevereiro de 1906 e depois incorporada à publicação *A alma encantadora das ruas* (1908). A crônica, que conta com ilustrações de Calixto Cordeiro, aborda a tensão entre o olhar aristocratizante do narrador diante da “barbárie” da festa carnavalesca carioca. Ao serem analisados na especificidade do meio em que foram veiculadas, crônica e caricaturas promovem novos sentidos para o leitor contemporâneo.

Em um procedimento usual aos cronistas da época, João do Rio utiliza-se do artifício do diálogo com um amigo para, na verdade, discutir as visões antagônicas que se criavam naquele momento sobre as tradições do Rio Antigo. A princípio, somos apresentados a um narrador que horrorizado nos descreve os cordões cariocas.

Era em plena rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. (...) Serpentinhas riscavam o ar; homens passavam empapados d'água cheios de confetti, mulheres de chapéu de papel curvavam as nuças à etila dos lança-perfumes, frases rugiam cabeludas, entre gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos. Um cheiro estranho, misto de perfume barato, fartum, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade.

6

⁶ Rio, João do. “Elogio aos cordões”. Revista Kosmos. Ano III. Número 2. Fevereiro de 1906. s/p.

A complexidade dessas descrições antes termina por fascinar o leitor ao invés de afastá-lo. Os excessos de sentidos que compõem o texto acabam por borrar as fronteiras entre narrador e objeto narrado. Da total incompreensão diante dos cordões formados por populares das zonas excluídas – como Cidade Nova e área portuária –, o cronista começa aos poucos a revelar sua sedução em face daquele “bem da alma encantadora e bárbara do Rio.” (idem)

Opera-se uma troca reveladora. O que antes parecia ser considerado apenas fruto da loucura e da sandice popular, passa a ser visto como peça fundamental para a compreensão de outras faces da nação. O cordão traduz, na postura do corpo dos populares, a impossibilidade dessas camadas de organizarem-se nos moldes do discurso promovido pela modernidade capitalista. No texto de João do Rio detona-se a tensão entre o corpo prazeroso, dionisíaco, caótico do povo e o corpo exemplar do cidadão moderno.

O confronto com estas outras cidades – dionisíacas, viciadas, mal cheirosas – termina por revelar a porosidade dos pilares de uma sociedade sustentada, na aparência, pelos parâmetros de culturas estrangeiras. O desenlace da crônica torna-se, por isso mesmo, ainda mais interessante.

A multidão aproveitou o vazio e precipitou-se. Eu e meu amigo caímos na corrente impetuosa.

Oh! Sim! Ele tinha razão! O cordão é o Carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do Deboche ritual; o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável...

O cronista entrega-se, perde e ganha ao mesmo tempo. Congrega prazer e modernidade em um corpo, que passa a ser o novo lugar de produção da narrativa de uma “alma brasileira”, descrita por uma sucessão de termos que oferecem novas faces superpostas da mesma cidade. Não se trata apenas de um acerto de contas temporário, da suspensão dos papéis sociais do rito carnavalesco. O cordão é compreendido aqui como a própria alma da cidade, não mais demarcada pelos limites da Av. Central, mas pelos efeitos contraditórios que evoca.

É neste mesmo sentido que Kalixto ilustra a referida crônica de João do Rio. Nas páginas em papel couché da luxuosa revista, vemos um desfile de índios, bufões e homens – com detalhes de barba e tatuagem no braço – travestidos de baiana. Calixto privilegia em seus desenhos o movimento, a dança, a mesma incorporação, no sentido

das religiões afro-brasileiras, que o narrador termina por sofrer diante da corrente impetuosa. “Desde as primeiras criações d’O Malho e da Kosmos (...) já era digno de nota o dinamismo com que suas figuras lhe saltavam o lápis a traduzirem (...) o bamboleio da mulata sestrosa ou o passo gingado do capadócio da Saúde.”(LIMA:1963,1028)

Se a fala de João do Rio denota, a princípio, um distanciamento, os tipos de Calixto revelam antes a intimidade do desenhista com o cotidiano das ruas e a perspicácia do detalhe. As imagens de Calixto não operam somente no sentido ilustrativo, mas funcionam igualmente como crônicas de uma época. Compreender as caricaturas, charges e ilustrações como narrativas garante a estes artefatos culturais um maior dinamismo e uma capacidade de interferir no cotidiano dos habitantes da cidade.

Processo semelhante pode ser observado nas crônicas de Bilac ilustradas por Calixto. Sob a máscara de Fantasio, Bilac abandona a “seriedade que julgava necessária ostentar nas primeiras páginas” da revista e cria “momentos de exercício literário, distensores, lúdicos”. (DIMAS: 1983, 78-90) Em crônicas como “A dança no Rio de Janeiro” (Kosmos, maio de 1906 –s/p) e “O namoro no Rio de Janeiro” (Kosmos - julho de 1906), o jornalista produz o efeito do humor ao usar como estrutura ficcional o contraste e a comparação entre diferentes regiões da cidade. Para Fantasio, “cada bairro tem a sua dança, que é a sua fisionomia característica, rigorosa e inconfundível.” Assim, enquanto em Botafogo, os gestos são “comedidos e solenes” e combinam com as falas sobre o progresso do Rio de Janeiro, no Catumbi, ao som da valsa, “tocam-se os corpos, enlaçam-se os braços, aproximam-se as faces.” (BILAC: 1906, s/p)

Diante da clara preponderância do texto sobre a caricatura na *Kosmos* seria lógico supor que os desenhos de Calixto Cordeiro figurassem num segundo plano como mera ilustração ou transposição para imagens do texto bilaquiano. No entanto, algumas hipóteses merecem ser investigadas. Ao discorrer sobre a dança na área da Tijuca, Engenho Novo e Andaraí, Bilac indica ao leitor: “Vede esse par...o cavalheiro tem os olhos postos ao lado, a dama tem os olhos postos no chão...mas aquelas duas mãos tem uma vibração palpitante.” Aqui, Bilac torna-se leitor das imagens criadas por Calixto e não ao contrário. É preciso dizer que esse procedimento não ocorre somente nessa crônica. Em agosto do mesmo ano, Bilac publica “Os mordedores”, uma crítica ao hábito carioca de pedir dinheiro emprestado. Em determinada passagem, diz o jornalista: “Para um bom mordedor, um compadre é uma mina. (...) É o caso desse gordo capitalista da caricatura de Calixto.”

Ou seja, torna-se impossível afirmar que a crônica procedeu a criação das imagens. Minimamente, é possível dizer que uma articulação prévia entre escritor e desenhista possibilitou a convergência entre texto e caricatura. Dessa forma, desabilita-se a idéia de uma supremacia absoluta do texto sobre a imagem. Não por acaso, portanto, os críticos de Calixto valorizam sua capacidade de ver “o ridículo por um modo sintético e lúcido”, bem como sua habilidade para registrar os movimentos da figura humana. (DUQUE: 1929. p.167)

Nas figuras de “A dança no Rio de Janeiro”, Calixto soma ao traço leve, rápido, o registro da imensa gama de cariocas recriado a partir de seus gestos e meneios. É o corpo, portanto, que estabelece o lugar de uma identidade em paralelo ao texto de Bilac que estabelece fronteiras geográficas para a cidade e seus tipos. A identidade firma-se, assim, na vinculação entre o corpo e o lugar.

Nas palavras de Stuart Hall, “o “lugar” é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (HALL: 2000, 72) É onde é possível inscrever-se afetivamente. Na *Belle Époque* carioca, momento em que a cidade passa por uma profunda redefinição de seus espaços, reservando àqueles grupos que se desejava eliminar do cenário da Avenida Central os morros e os subúrbios, o corpo do excluído passa a carregar consigo elementos do seu território simbólico.

A estrutura de “A dança no Rio de Janeiro” aponta para essa nova formação geográfica e cultural da sociedade. O cronista inicia seu passeio por Botafogo, onde “a dança é serena é majestosa como num rito religioso”; na Tijuca, no Andaraí e no Engenho Novo “a dança não é uma cerimônia, é um prazer”; no Catumbi, enlaçados os pares, “é o prazer, é a delícia, é a vertigem.”; na Cidade Nova o maxixe tem ali o seu reino. “Aqui, já não se tocam apenas os corpos: calam-se.” E finalmente, Bilac e Calixto encerram seu itinerário lírico na Saúde, onde

a dança é uma fusão de danças, é o samba – uma mistura do jongo e dos batuques africanos, do conaverde dos portugueses e da poncaré dos índios. As três raças fundem-se no samba como num cadinho. (...) Nele desaparece o conflito das raças. Nele se absorvem os ódios da cor. O Samba é, se me permitis a expressão, uma espécie de bule, onde entram, separados, café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite...(BILAC:1906.s/p)

No desenho de Calixto correspondente ao samba, vemos um casal de negros, mãos à cintura, chinelos, corpos separados antecipando o momento, imaginemos, que procede a umbigada. O samba mais que um gênero musical fixado, corresponde, à época, a uma forma de dançar, a uma movimentação dos corpos. Enquanto os anos 30 irão fixar a sonoridade do samba como uma forma de harmonização da diversidade de nossa cultura, no início do século essa mesma miscigenação em harmonia é configurada como algo próprio à dança, em última instância ao próprio corpo.

Em uma troca quiasmática quanto mais o olhar se afasta do centro – Botafogo – mais encontramos uma liberdade maior dos corpos, traduzida pela voluptuosidade e pela mistura de etnias e culturas. Essa forma comparativa de perceber a cidade através da aproximação corpo/lugar não é, no entanto, prerrogativa de Bilac. O mesmo procedimento encontramos na obra de João do Rio. Na antológica crônica, “A Rua”, notamos que o cronista flâneur também dirige-se ao leitor formulando comparações em que o corpo, por vezes, parece refletir o espaço público.

Grande parte das imagens produzidas por Raul Pederneiras recorre também a este esquema. Na charge intitulada “Dize-me o que cantas...direi de que bairro és.” vemos três cenas em paralelo que representam diferentes bairros do Rio e seus respectivos estilos musicais. Na primeira, a área do porto é retratada por uma cantora cercada de violonistas negros e cantando “Bem sei que tu me desprezas..”. Na segunda imagem, dedicada aos bairros de Vila Isabel e São Cristóvão, domina a cena o piano e a mulher que, diante do ambiente pequeno burguês, canta: “A noite o plenilúnio é como um sonho.” Por fim, “Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babéis” é representada pela alta burguesia orgulhosa e entediada diante da cantora lírica. (apud. DINIZ: 1984) Essa presença constante de comparações no que diz respeito aos diversos espaços da cidade, por certo, tem por fim proporcionar o riso ao leitor através da utilização da comparação e do contraste.

É relevante notar que enquanto João do Rio vincula-se claramente à tradição moderna do cronista flâneur, aquele que observa sem misturar-se por completo à cidade, caricaturistas como Calixto e Raul trazem para o próprio corpo as marcas do espaço urbano. Dos sete desenhos que compõem “A dança no Rio de Janeiro”, seis são de autoria de Calixto, sendo que cinco mostram diferentes danças nos bairros da cidade. Chama a atenção a figura criada por Calixto para abrir a crônica: uma caricatura de Raul Pederneiras, lápis gigante à mão, e pernas imensas jogadas ao alto. Abaixo, a legenda: “Raul no cake-walk.”. Por sua vez, o desenho que fecha o texto de Bilac é obra de Raul

e revela um Calixto entregue ao samba. Permanece de fraque e colarinho alto e duro, imagem pela qual o caricaturista se eternizou. É possível inclusive notar um pequeno berloque em forma de caveira que pende de um dos bolsos do colete.

Em contraste com a aparente rigidez do vestuário, o corpo de “K.Lixto no samba”, como diz a legenda, nos parece desarticulado, tomado pelo efeito embriagante da música. Nesse caso, não é meramente anedótico sabermos que Calixto era dançarino de maxixe e excelente capoeirista, formado nas rodas da Cidade Nova. Ou, como nota o desenhista Alvarus, a própria assinatura de Calixto “assemelha-se a um passo de maxixe.”(COTRIM: 1985. 90) Assinatura e desenho compõem um único elemento de leitura, indissociável da história pessoal do caricaturista.

K.Lixto usava sapatos bicusidíssimos, cujas ameaças de pontapé aterravam, com fivelas de prata, onde iniciais se entrelaçavam, fraques agudos, em forma de tico-tico, coletes altos, colarinhos ainda mais altos, gravatas de quatro voltas à Diogo Feijó, e caveirinhas de ouro, de prata, de coral, de marfim por todo o corpo (...) (FONTES, Martins. apud. VELLOSO: 1996. 97)

Assim, Calixto e Raul trazem para o próprio corpo o exagero dos traços caricaturais. Transformados igualmente em personagens, os desenhistas caminham na contra-mão do observador distanciado; misturam de forma proposital as marcas identitárias à matéria cômica. Seu corpo performático e bailarino toma as ruas, enquanto seus desenhos sobre os corpos marginalizados invadem os lares da chamada “boa sociedade”. Como aponta Herman Lima, “Desde as primeiras criações d’*O Malho* e da *Kosmos* (...) já era digno de nota o dinamismo com que suas figuras lhe saltavam o lápis a traduzirem (...) o bamboleio da mulata sestrosa ou o passo gingado do capadócio da Saúde.” (LIMA, 1963. p. 1028)

Por um lado, Calixto registra o corpo malemolente, indócil, das camadas marginalizadas da população; por outro, contribui para a fixação de um imaginário carioca em que o corpo ocupa posição central como marco identitário e de resistência. Pode-se mesmo afirmar que à proporção que estes indivíduos são expulsos dos territórios destinados à “boa sociedade”, eles retornam como corpos livres pelas páginas dos jornais. É por esta chave que é possível ler o artigo “A capoeira”, de Lima Campos, publicado em 1906, na mesma *Kosmos*. O relato, ao invés de desabonar a “luta”, trata-a de inserir no melhor de nossas tradições e recompor um novo quadro em que o capoeirista deixa de ser um facínora pertencendo a malthas sanguinárias para se tornar um símbolo unificador da nação.

Segundo o jornalista, a capoeira nasce, provavelmente, na transição do Reinado para o Primeiro Império, momento de inúmeras contendidas, em que cabia ao “independente” resistir ao português. A capoeira “nasce” nas páginas da *Kosmos* como uma luta de libertação e resistência ao inimigo comum e como a mistura ideal dos elementos das três raças conformadoras da nossa nacionalidade, num processo idêntico ao visto anteriormente em Olavo Bilac.

Criou-se o espírito inventivo do mestiço, porque a capoeira não é portuguesa, nem é negra, é mulata, é cafuza e é mameluca, isto é, cruzada, é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atávicos e com adaptação inteligente, a navalha dos fadistas da mouraria lisboeta, alguns movimentos sambados e simiescos do africano e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos, leves e imprevistos para um lado e outro, para avante e, surpreendentemente, como um felino real, para trás, dando sempre a frente ao inimigo. (LIMA:1906.s/p)

Como aponta o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares, se os grupos de capoeiras praticamente desaparecem no início da República devido à repressão do chefe de polícia Sampaio Ferraz, a visão idealizada da capoeira irá avançar pelas primeiras décadas do século XX. Como exemplo, Soares refere-se ao relato de Luiz Edmundo sobre os capoeiras do Brasil colônia como fazendo parte de uma tradição “nos meios literários dos anos 1910 e 20 [em que se] discute febrilmente se a capoeira é o esporte nacional ou apenas um vício das classes baixas.”(SOARES: 2001, 41)

O artigo de Lima Campos, portanto, pode ser lido como uma discussão acerca da própria nacionalidade. Se o negro e o mestiço formam a camada dos desordeiros e vagabundos, simbolicamente algumas de suas práticas chegam até nossos dias com sinal de positividade. Para isso, no entanto, é preciso narrá-las, apagar certos aspectos que transformam o “vício das camadas baixas” em elementos de transgressão e resistência.

À guisa de ilustração acompanham o texto seis “figuras caricaturais” de Calixto. Chamar estas imagens de “ilustrações caricaturais”, como aparece na *Kosmos*, é reduzir o seu potencial contestador. O trabalho de Calixto não remete somente a um passado distante, mas fala diretamente sobre o cotidiano das ruas e das camadas excluídas do projeto de Passos. A primeira, abrindo a reportagem, nos mostra dois homens representando os nagôas e guaiamus, as duas maiores maltas arrebanhadoras de capoeiras. As outras cinco caricaturas formam uma narrativa paralela, em que somos levados a acompanhar todo um jogo de capoeira até seu desenlace, sendo que cada quadro possui o nome de um dos golpes do jogo e pode ser lido, igualmente, de maneira independente.

O interesse nessa série de caricaturas é o contraste em relação ao texto de Lima Campos e, conseqüentemente, em relação ao próprio veículo, a revista *Kosmos*. Ao contrário do articulista, que busca “domesticar” a capoeira propondo-lhe finalidades “patrióticas” e traduzindo para o leitor sofisticado as terminologias envolvidas no jogo, Calixto expõe as diversidades internas ao próprio grupo – nagôas e guaiamus –, além de criar legendas que nada elucidam. Pelo contrário, apenas intrigam e interpelam ainda mais o leitor. Não vemos nos desenhos de Calixto a figura desse filho das três raças, conforme defendida por Lima Campos, mas ressaltam nos traços elegantes do caricaturista, a imagem do capoeira negro, ágil e veloz, usando terno branco e “andantes” (sapatos) negros. Cria, dessa forma, não uma ilustração para o artigo, mas uma narrativa paralela que nos oferece uma visão diferenciada da própria capoeira, permeada pela violência do jogo e pela fala identitária dos grupos.



METER O ANDANTE

Aí não conversei, grudei na parede, escorei o tronco, e meti-lhe o andante na caixa de comida. O dreco bispando que eu não era peço, chamou na canela que si bem corre está muito longe... Eu voltei pro samba garganteando: “Meu Deus, que noite sonora”.

Se a cidade moderna pode ser entendida como a própria *Revista Kosmos*, ao tomar como modelo as revistas européias, o jogo produzido pelo texto/caricatura pode ser visto como a inserção da fala marginalizada no palco da cosmópolis. Como lidar com esse outro? Apagando-o, como propõem as obras da Avenida? Docilizando-o, como podemos ver na escrita de Lima Campos, ou ressemantizando seu local de fala, trazendo para os periódicos o corpo e a linguagem transgressora das ruas como nos

mostra Calixto? Nas imagens da Kosmos tanto o corpo como a gíria não se referem aos aspectos históricos da capoeiragem nem apresentam o “nativo” como personagem heróico, representativo de uma nacionalidade. Pelo contrário, as imagens abordam o cotidiano lúdico e o jogo contínuo da sobrevivência das ruas, em que a construção da individualidade passa pelo corpo e pela fala desvinculada do discurso oficial.

A gíria assume papel fundamental na negociação não somente entre o “povo da rua”, como os malandros e capoeiras, mas igualmente como lugar de mediação entre estes e o grupo dos intelectuais humoristas. Tem-se assim uma relação paradoxal, em que a gíria, própria de sujeitos marginalizados, invade as páginas da mais cara revista da época para ser compreendida só por iniciados. E são justamente certos jornalistas e caricaturistas os responsáveis por esse “jogo” entre a fala oficial e a fala criativa das ruas, basta lembrar que Raul Pederneiras, além de ter atuado como delegado, escreveu em 1922, “Geringonça Carioca: verbetes para um dicionário de gírias”

A gíria malandra invade as revistas

O trabalho de Calixto e seus companheiros opera assim em acordo com uma rede de produção textual e imagética que envolve igualmente autores conhecidos – como Lima Campos, João do Rio, Fantasio, Raul Pederneiras etc – bem como anônimos, a fina flor do povo da Lira. Ao criarem representações sobre essas vozes periféricas, esses autores redimensionam o mapa do moderno no Rio de Janeiro. Utilizam-se “de operações feitas sobre e com o léxico das coisas.”

De dois modos distintos, um tático e outro lingüístico, **os gestos e os relatos manipulam e deslocam objetos, modificando-lhes as repartições e os empregos.** São “bricolagens”, de acordo com o modelo reconhecido ao mito por Lévi-Strauss. Inventam colagens casando citações do passado com extratos do presente para fazer deles séries (processos gestuais, itinerários narrativos) onde os contrários simbolizam. (CERTEAU, 1997, p.198 – grifo nosso)

As “bricolagens” aproximam-se dos sentidos da construção narrativa da Nação; não a partir do discurso oficial, disseminado como voz unívoca, mas como gesto e relato contestatório que se apossa do normativo. Por isso, os cronistas do início do século passado também foram pródigos em reafirmar a vinculação entre a formação de uma linguagem protetora, como a gíria, e a experiência do espaço urbano. “A rua continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos

dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio clássico dos *lexicons* futuros.” (RIO: 1997, p.48) Ou como nos diz Orestes Barbosa: “Cada vagabundo de rua é uma inteligência espontânea, criadora de frases que logo a cidade aceita e não sabe criar.” (Barbosa, 1993, p. 115) A gíria dicionarizada é, de forma geral, linguagem em desuso, pois somente a velocidade de criação, as línguas velozes dos bambas é que conferem à gíria seu caráter defensor, excludente daqueles que não participam dos códigos comuns a determinado grupo. Esta característica quase sublevadora, ou talvez justamente isso, não impede a atração e a assimilação da gíria por parte da “cidade” do discurso oficial.

Prova disso é a constância com que gestos e relatos malandros aparecem nas revistas humorísticas na Belle Époque. Já em uma das primeiras crônicas da revista *Tagarela* (1902-1904), surge um personagem de nome Juca Pancada que se define pela própria indumentária, como nos fala Mônica Velloso, “uma espécie de carteira de identidade. Fala do seu penacho desabado, declarando não gostar de colarinhos nem de gravata. Destaca as botinas de verniz de salto alto, paletó de fina paca listrado. (Tagarela, 15/03/1902)” (2004:p.90) No carnaval de 1903, o semanário comunica a seus leitores que Calixto sairá fantasiado de Juca Pancada, personagem que inclusive já fora caricaturado pelo próprio desenhista com a legenda “Nosso ilustre colaborador, o estimado autor das desopilantes gírias.” (26/04/1902) A mascarada continua em carta publicada em 13 de agosto de 1903, dirigida ao colunista Gypsi e assinada pelo mesmo Juca Pancada.

Senhores escrivinhadores e cabeças do tal Tagarela

Vou já metendo a cara na discurseira porque não percebo dessa coisa de muita gramática. Há muito tempo me barrei dessa conchamblansa da Lira por vias de quererem me cascar na chácara por eu ser votante mas, não sou de ferro, por isso não engulo o tal do Gypsi. Esse cabra disse que eu fiz joça do Santo Anto (sic). Esse tipo que não se assanha que eu vou aí e expandirifo essa estrumela.

Ele que tome tenença cá com o degas do contrário ele se estrepa na primeira dobra. Se este marreco não for escovado sapeco-lhe um tiro de casca de vaca trancadade que ele se esquece de que freguesia é.

Apesar de não ser possível precisar quem escreveu esta carta em tom de pilhéria e ao mesmo tempo intimamente ligada ao universo da gíria urbana da época, é possível pensarmos que Juca Pancada funcione como um personagem coletivo, criado pelo grupo do *Tagarela*. O que importa aqui é justamente a aproximação que estes artistas provocam no leitor ao se confundirem, como corpo ou texto, com o povo da Lira. A fala

de Juca Pancada, ainda que risível e simulada, não deixa de eleger inúmeros elementos de desafio e violência dirigidos ao colunista Gypsi, provando que encontros e confrontos não ocorrem somente no espaço das ruas, mas igualmente no espaço simbólico dos jornais. É neste sentido que é possível compreender os versos de Bastos Tigre dedicados a Calixto: “E o garoto explicou: eis o Calixto/que Cordeiro é no nome e onça no traço.” (apud. LIMA, op.cit,1030)

Ao “onça do traço” também caberá a honra de ver o segundo livro de Bastos Tigres – *Versos Perversos* – ser dedicado “aos turunas da caricatura Raul Pederneiras, Kalixto e Gil.” A gíria “turuna” é aqui utilizada no sentido de valente, destemido. Esses epítetos servem ainda mais para reforçar os laços de proximidade entre o grupo de caricaturistas e os malandros que circulavam pelas áreas menos nobre do Rio de então. Não é por acaso, portanto, que por onde esses homens circulam criam uma prática da mediação dos diversos lados da urbe. Será essa capacidade de transitar, negociar, se encantar com o diverso e por fim dispô-los frente a frente numa página de revista que definirá o papel desses atores sociais.

Assim, pelos periódicos em que passam eles conseguem, através do riso, promover uma nova perspectiva da cidade e dos hábitos e costumes daquele momento. Não se trata de mero registro humorístico, mas também de uma narrativização que envolve, igualmente, corpos e relatos dos artistas e dos indivíduos postos à margem. É assim que chegamos às páginas d’*O Malho*, cujos diretores artísticos eram Calixto e Raul Pederneiras, em que também encontramos estas “Reflexões de um malandro .” (janeiro de 1903)

De hora em hora, Deus melhora: até o Major Espírito Santo era o diabo lá no palacete da rua Frei Caneca e quando a gente ia passar ali uma temporada via estrelas ao meio-dia. O executivo do cacete e a dieta nas escuras afinavam o freguês em dois tempos, até dar com ele no rabecão. O Espírito Santo levou o diabo e o chefe fez-lhe a operação de volta que o seu nome indica, e afinal o pessoal já pode ir ali descansar um pouco quando as coisas aqui pra fora não andam boas. A casa não é má, a comida é regular, a prosa é magnífica , e por aí anda muita gente que nunca teve disso. Uns vão para Petrópolis, outros pro Corcovado, todos tem o seu retiro e nós também temos o nosso. E deixa andar!

Comparando “reflexões de um malandro” à carta assinada por Juca Pancada podemos ver diferenças extremamente significativas. Apesar de ambos os veículos darem espaço a esta “voz malandra”, o que já nos permite concluir a atração que estes tipos produziam já no início do século passado, os dois discursos operam em sintonias completamente diferentes. Juca Pancada “escreve” em uma gíria quase ininteligível e

apenas seus “pares” ou aqueles que como Raul, autor de *Geringonça Carioca*, ou Calixto, acostumado às rodas de capoeira, poderiam compreender. Ou escrever. Do mesmo modo notamos no texto da *Tagarela* um tom desafiador, que não se furta a utilizar a violência física para resolver suas questões. No texto d’*O Malho* encontramos, no entanto, um malandro muito mais dócil que, se denuncia a violência policial que pode levar à morte, parece igualmente condescendente com a divisão social entre Petrópolis, Corcovado e a Casa de Correção. Malandro destituído de seus princípios de violência e igualmente destituído de seu código lingüístico mais hermético opta pelo português coloquial permeado por expressões de fácil compreensão. O importante parece estar entre os seus com uma comida regular e a prosa magnífica que tanto notabilizou esse tipo. É sobre esses pequenos significados que a imagem dos tipos populares vai se constituindo diariamente nos jornais. Trata-se de algo mais complicado que falar ou não de malandros ou capoeiras, mas *como* se fala e de que maneira esse discurso atinge o resto da cidade. Destituída de seu lado ameaçador, de seu discurso próprio, este malandro já se mostra quase regenerado bem antes da censura da Era Vargas “corrigir” as letras do samba malandro, na década de 30. Juca Pancada, no entanto, tem vida longa e transita por diferentes veículos jornalísticos à semelhança dos caricaturistas.

Em 11 de julho de 1908, aparece nas páginas da *smart Revista Fon-Fon* uma crônica assinada pelo mesmo Juca Pancada. O relato, em forma de recordação, desenrola-se em uma noite dedicada a São João, e aqui, presenciamos as habilidades de Juca no violão e na briga. Depois de arranjar “uns arames vadios” (dinheiro), parte para a roça onde torna-se atração pela habilidade com a viola e cantoria. “O samba esquentou e o batuque entrou firme para o castigo do corpo. Os cabras do balão figuraram no ganzá, prato e garfo e eu trovei de novo só de mão: Agüenta firme meu povo/no batuque da alegria (...). A lua subia no céu e a negrada amassava a terra.”

A festa é interrompida por um grupo de arruaceiros, mas como afirma Juca Pancada, “eu não estava em terra firme, porque o distrito não era o meu, eu era estranha...” Concedida a permissão, o malandro inicia uma série de golpes de capoeira, similares ao já descritos por Calixto na Revista Kosmos. Juca termina ganhando a briga e voltando pro samba e pra sua mulata. A cena aqui narrada ganha contornos imagéticos na capa criada por Calixto para a mesma *Fon-Fon*, poucas semanas antes, em 27 de junho de 1908.



No lugar das quadrilhas portuguesas, vemos o grupo de negros, violas e palmas marcando o ritmo, tendo ao centro da roda a mesma mulata de Juca Pancada: “Aí, uma cabrinha meteu as mãos nas cadeiras, fez o remelexo de entrada e saiu no sapateado cinzento. Botei as mãos no pinho e gritei: na boca, gente, arrocha!”

Entre agosto de 1908 e junho de 1909, período que durou a publicação, Calixto esteve à frente da Revista “O Degas”, fundada por Oscar Rosas. O caricaturista criou o personagem símbolo da revista: o próprio “degas”, que na gíria da época, significava “aquele que fala”, um tipo vivaldino, malandro. Assim, o “boneco” de Calixto usa chapéu desabado, sapatos e calças brancas e jaqueta curta na cor azul e encara o leitor com um ar zombateiro. Como aparece em notícia no Jornal do Brasil, a revista “O Degas”.

já havia de pintar o sete. Isto tudo não declaravam os cartazes, mas era o que se traduzia daquele ar insólito, mãos abertas na cava do colete, barriga

empinada e “panamá” desabando pela testa do boneco, que ilustrava. E o *Degas* surgiu ontem, datado de hoje, já veio assim, com esta sutil ladineza de aparecer antes do tempo, dando o ar de sua graça. (O Degas – 16 de agosto de 1908).

Os intelectuais boêmios, grupo do qual Calixto faz parte, aproximam-se voluntariamente da imagem do malandro através do humor, da sátira e da boemia tomada como sinônimo de mera vagabundagem. É sintomático, nesse sentido, que o escritor Emílio de Menezes ao se candidatar a uma vaga na Academia Brasileira de Letras tem, a princípio, seu nome vetado justamente por ser conhecido publicamente como boêmio. Em seu discurso de posse, Menezes defende a boemia como um fator cultural, capaz de promover encontros em espaços públicos, como os cafés, em que o principal seria trocar idéias e estar a par das novidades literárias. (VELLOSO: op.cit, 50)

Como se vê, Calixto cria dessa forma uma associação importante entre um tipo popular, como o malandro, e o papel da imprensa humorística do início do século XX, ao mesmo tempo em que, a semelhança dos “poetas menores”, defendidos por Charles Baudelaire, volta-se seu olhar para o tempo presente, em busca das revelações da rua e dos retratos do circunstancial.

A presença de um texto assinado pelo Juca Pancada em “O Degas” reforça os indícios que Calixto Cordeiro seria a “voz” desse personagem. Em 26 de setembro de 1908, em um texto intitulado “Gíria”, vemos uma carta de Juca Pancada dirigida a um possível desafeto: “Você é que está sacando em cima de mim, mais (sic) eu estou bispando, não vou nas ondegas, quero o meu, que grelei agora, neste galho, não vê? (...) E não venhas pra mim com esse copo que já tem preparação para os dados...”

Nota-se não somente a familiaridade do autor com a gíria própria aos valentes da época, mas igualmente a construção de um personagem que se vale da linguagem como fator fundamental para assegurar a identidade e intimidar o outro; tanto o “rival” no jogo, a quem a carta se dirige, como também o próprio leitor, excluído desse universo lingüístico. O interessante dessa análise é perceber que Juca Pancada, como Calixto e seus companheiros, cumpre um percurso pelas diversas publicações cariocas, o que transforma, de certa forma, a própria cidade em escrita. *Tagarela*, *Fon-Fon*, *O Degas* são territórios ocupados pelo relato feroz de Juca Pancada que em nada lembra o tom conciliatório, romântico, do imaginário malandro perpetuado ao longo do tempo.

Essa configuração do malandro pelas imagens e textos dos periódicos estabelecem uma construção narrativa em constante atrito com os discursos fundadores

da nação moderna. Por este viés, a malandragem é compreendida como uma característica que ultrapassa as fronteiras de classe e as separações territoriais da cidade moderna. Torna-se um modo de estabelecer a identidade – individual ou de determinados grupos – tendo como eixo central a negação ao mundo organizado do trabalho nos moldes capitalistas.

Nos textos em que Juca Pancada aparece vemos as principais qualidades desse tipo: jogador, bom músico, capoeirista, principalmente, alguém que domina o verbo e o corpo, em uma atitude francamente oposta ao malandro penitenciado que aparece em *O Malho*. O próprio apelido, “Pancada”, somado ao prenome revela um tipo em que a violência é a regra. Se por um lado, a própria imprensa e as elites econômicas da época viam nesses tipos uma ameaça à ordem⁷, por outro, não deixavam de externar o fascínio que essa mesma marginalidade exercia.

É esta a dupla inserção sobre a qual esse grupo de boêmios intelectuais trabalha. Não é possível esquecer que no início do século XX os jornais e revistas tornaram-se verdadeiras empresas, em que os anunciantes dos “reclames” passam a ser tão importantes quanto o conteúdo jornalístico. São os intelectuais boêmios que, sem dúvida, mais questionarão os novos mecanismos de entrada na modernidade através do capital. As angústias vivenciadas por Baudelaire em fins dos oitocentos chegam até nós através desses homens, divididos entre a negação do tempo do trabalho e o crescente “aburguesamento” da sociedade. Lima Barreto será um desses boêmios que resiste, com amarga ironia, a esse grande “acerto científico da divisão do trabalho (...), grande e inevitável lei, a que me curvei e me curvo, como a todas as leis, independentemente de minha vontade.” (s/d, p.27-8)

Os jornais e as ruas surgem como arenas de mediação para estes homens que, ao mesmo tempo em que desejam interferir artisticamente na paisagem da nova cidade, necessitam manter a si mesmos e a suas publicações “quixotecas” no horizonte cada vez mais mercantilizado. A constatação de Walter Benjamin a respeito de Baudelaire serve como forma de compreensão desse novo arranjo: “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como flâneur ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador.” (BENJAMIN: 1995, 30)

Os nossos modernistas seguem igualmente esse comportamento. Ao lado de Emílio de Menezes e Olavo Bilac, Bastos Tigre usa sua pena, em especial o seu humor,

⁷ Veja-se, por exemplo, o caso de Prata Preta, líder dos populares da área da Saúde durante a Revolta da Vacina. A imprensa, em sua grande maioria, nomeava-o como “facínora”, “vagabundo”. Ver Carvalho, José Murilo. Os bestializados. São Paulo: Cia das Letras, 1997. pp.91-139.

a serviço dos anunciantes de então. É dele, por exemplo, a conhecida série de sonetos – parodiando os *Lusíadas* – chamada *As Bromilíadas*, em que é anunciada a eficácia do xarope Bromil. As ilustrações são de Calixto. A “heresia” está em valer-se do maior clássico da língua portuguesa para entrar no “mercado” da nascente publicidade.

A pequena anedota aqui serve para compreendermos que estes intelectuais estavam estabelecendo novas fronteiras entre arte e mercado. A própria caricatura, assim como a crônica moderna, são gêneros que parecem por em questão esse limite. Vistas através da lente do tempo como obras independentes e consagradas pelo seu valor estético, elas, na verdade, surgem no espaço consagrado ao efêmero, o jornal. Portanto, Calixto ao retratar passos de maxixe ou capoeira, capadócios da Cidade Nova ou cordões carnavalescos, está construindo imagens da cidade ao mesmo tempo em que cumpre uma lei do seu tempo, oferecendo outras “mercadorias” ao público ávido por novidades.

Em busca do brasileiro

Na temporalidade proposta por este grupo de intelectuais, a modernidade não necessariamente excluirá a tradição ou o passado. Pelo contrário, elabora-se nas revistas e jornais da época uma verdadeira guerra de relatos em que as cenas, os tipos e as manifestações provenientes das ruas perfazem uma nova linguagem construtora do imaginário da nação.

Como a cidade excluída, a “obscena”, a “sub-urbe”⁸ irá aparecer nos territórios simbólicos dos jornais e revistas do período? Que formas preencherão um imaginário vindo das ruas e, dentro em pouco, das favelas e morros? Ou, como pergunta Margarida de Souza Neves, “Que cartografia simbólica do Rio de Janeiro nos traçam esses narradores/viajantes do tempo que são os cronistas?” Para adiante responder: “Em primeiro lugar nos assinalam a tentativa de apagar da cidade aqueles espaços que, por significarem trincheiras da cidade-noturna, cumpre, literalmente, excluir do espaço urbano ou, ao menos, do centro da cidade.”⁹ A exclusão, bem como a resistência, dá-se

⁸ Os termos fazem referência aos segmentos excluídos do projeto reformador de Passos. Em especial, os segmentos populares, negros e mestiços da cidade. Nesse sentido, a obscena (Gomes, Renato C. 1994) e a sub-urbe (Neves, Margarida S., 1994) incorporam não só um sentido espacial – ligado aos morros, cortiços e subúrbios – mas igualmente uma conotação simbólica, de uma sociedade construída pelo signo da separação.

⁹ Neves, Margarida de Souza. “O povo na rua – um ‘conto de duas cidades.’”. In. Pechman, Robert Moses. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1994. p.140

em duas frentes: uma física, espacial, outra, não menos importante e igualmente devastadora, narrativa.

Como nota Isabel Lustosa,

Com o início da publicação de *O Malho*, em 1902, passam a frequentar as páginas as inúmeras variações do Zé-povo brasileiro. Sai de cena o vigoroso índio, adotado por Agostini para representar o Brasil. O povinho das ruas, o português da venda, a empregada mulata, o pessoal da lira, a festa da Penha, o carnaval, todo o Rio de Janeiro vai aos poucos penetrando nas frestas que a caricatura política vai deixando entreaberta.¹⁰

Essa passagem, argutamente observada por Lustosa, não se fará, entretanto, sem conflitos. O primeiro número da Revista “O Degas”, por exemplo, trazia um “índio à Agostini” em sua capa. Se o logotipo é o próprio degas, o esperto, a permanência do índio ainda se faz como símbolo unificador de uma nação que não mais existe. Nesse sentido, é interessante retomar uma polêmica iniciada na Revista Fon-Fon a respeito de qual seria a imagem do brasileiro moderno.

No dia 22 de fevereiro de 1908, a Fon-Fon publicou o editorial sob o nome “A representação caricatural no Brasil”. O mote inicial é o envio de uma carta de Deodato Maia a Mário Bhering reclamando da falta de uma representação caricatural que unificasse de forma positiva o povo brasileiro. A crítica é feita diretamente a permanência a figura do índio, criada por Ângelo Agostini nos oitocentos, e ainda extremamente popular. O redator relembra que “muito antes” Calixto Cordeiro em carta a Leal de Souza levantara a idéia de se fazer um concurso nacional de caricaturas em que se escolhesse, a partir de um júri, uma nova representação para o Brasil. O motivo é um só: em um país orientado pelas diretrizes do progresso, da modernização, não faz mais sentido “atirar no meio das nações vestidas, o nosso botocudo envergonhado e nu do passado (...)”. A seguir, reproduz a carta de Calixto e podemos notar não somente a seriedade do propósito, mas também os pontos estabelecidos pelo caricaturista como necessários à representação.

1ª - No desenho, pintura ou escultura, só é considerada a alegoria que possa representar o Brasil em síntese e não a perfeição ou imperfeição do trabalho.

2ª - Não deve, em absoluto, predominar o bairrismo (...)

Finalmente, pedir a todos, nacionais e estrangeiros, a adoção do tipo vencedor. (Calixto Cordeiro. In. Revista Fon-Fon. 22/02/1908)

¹⁰ Lustosa, Isabel. Humor e política na Primeira República. Revista USP. Número 3. Disponível em <http://www.revistausp/n3/isabel.htm>. Último acesso dezembro/2006.

O editorial finaliza com a lembrança de trabalhos de Raul Pederneiras e J.Carlos que, de certa forma, já simbolizariam esse novo Brasil. O personagem de J.Carlos, “talvez descendente de caboclos”, calça botas de cano alto, veste bombachas, e porta uma camisa com o cruzeiro do sul no peito. O de Raul tem um chapéu de abas largas e traz um poncho no braço. Nas últimas linhas, o redator convida a todos ao debate, com a esperança que cedo possa se realizar o tal concurso.

Fica claro, portanto, tanto nas palavras de Calixto, quanto nas evocações das imagens de Raul e J.Carlos, que a modernidade não combina mais com certas imagens do passado, principalmente, aquelas que remetem ao ideário do exotismo ou do romantismo indianista.

Seguem-se a esta primeira matéria, a publicação de uma carta de autoria de J.Carlos, em 29 de fevereiro, na mesma *Fon-Fon*. O caricaturista faz coro a Deodato Maia e Calixto ao afirmar que “a figura selvagem e semidespida até então usada tem sido considerada, e com razão, absurda e inverossímil. O Brasil de hoje já respira uma atmosfera de civilização.” Segue a descrição do boneco criado por J.Carlos para representar o Brasil. Traços físicos do povo guarani somam-se às roupas usadas por desbravadores do sertão brasileiro, cujo destaque vai para o chapéu de onde saem duas penas verde e amarela e o já mencionado blusão azul com a reprodução do cruzeiro do sul.

Porém, é no próximo número da revista, com a publicação da carta de Raul Pederneiras, que se inicia a verdadeira polêmica em torno do tema. Em observação provocativa, Raul critica aqueles que vêem no índio de Agostini imagem de retrocesso e atraso. Mais adiante defende a idéia que mesmo nações européias guardam duas representações; uma do próprio país, outra de seu povo. “A Inglaterra, por exemplo, não se representa no vulto adípso e grotesco de John Bull; a nação inglesa possui para simbolizá-la o vulto antigo da mulher máscula e guerreira, a Britânia.” (*Revista Fon-Fon*, 14 de março de 1908) Lembra ainda, a criação de seu tipo brasileiro, em “O Mercúrio”, que apesar de não visar torna-se símbolo unificador, foi criticado, inclusive por Calixto, por expor certos bairrismos, como na adoção da vestimenta gaúcha. “Procurei conciliar as opiniões, fundindo em um só tipo o Norte ao Sul, dando à figura um misto de Guasca e Jagunço, sempre com o cruzeiro do sul no peito. Pior a emenda....Acharam também sinais de retrocesso sem arranjo por ser o jagunço um sintoma de atraso. Por quê? Ignoro...” Ao finalizar a carta, Raul torna a defender a continuidade do índio como figura plástica representativa da nação. “Voto, portanto,

pelo índio com a pele tigrina sobre os ombros, as armas selvagens, o porte nobre e majestoso; os que vêm nisso sinal de menoscabo e atraso, tenham paciência, não conheço símbolo de paletó e de cartola...”

Em nova carta enviada por Raul à *Fon-Fon*, o caricaturista ensaia uma retratação, dizendo ter entendido que o concurso seria para a criação de uma *representação simbólica*. Cita então Calixto, que no jornal “A notícia” teria esclarecido a confusão ao dizer que se tratava de um concurso para eleger “*um tipo humorístico representativo do povo brasileiro*.” A suposta separação não se sustenta ao longo da carta, tornando o caricaturista a misturar mais de uma vez os sentidos de Brasil e povo brasileiro, de símbolo e representação caricatural. Não fica de todo claro, mas Raul parece defender uma fronteira entre o índio em modelo acadêmico criado por Agostini – “forte, robusto, grandemente expressivo” – e uma representação caricatural cujos traços caminhassem na direção de uma unificação do tipo brasileiro.

Porém, o redator não identificado da *Fon-Fon* que fecha o artigo lembra, com toda a razão, que desde a primeira matéria sobre o tema a manchete tem sido “A representação caricatural do Brasil”, não aparecendo aí a palavra símbolo, nem o termo “representação gráfica.” O redator finaliza dizendo não encontrar incompatibilidade entre símbolo e caricatura e reforça essa idéia tomando o tipo criado por J.Carlos como exemplo.

Infelizmente, o artigo assinado por Calixto em “A notícia” e referido por Raul encontra-se praticamente ilegível. No entanto, algumas considerações são interessantes. O artigo “O tipo do Brasil na caricatura”, publicado em 14 de março, traz a assinatura não de Calixto, mas de “G.”, e, na parte em que é possível lermos, o autor faz referência a popularidade do índio e do caboclo junto às camadas populares, especialmente, durante o carnaval, quando é possível notar que os cordões e os ranchos são constituídos quase que exclusivamente por “índios de fantasia.”

A partir dessa breve exposição, podemos traçar algumas linhas de leitura pertinentes a relação entre caricatura e nação. Em primeiro lugar, nota-se a importância dos caricaturistas como intelectuais não somente a serviço da pena e das revistas, mas também como elementos fundamentais na construção da nova nação. Passa por esses homens a decisão de dar forma a uma nação que almeja ser vista como “moderna”, “civilizada”, mas que igualmente traz em seu imaginário a herança monárquica e romântica como um sinal de “atraso”. Se, à primeira vista, Raul parece ter uma fala menos preconceituosa sobre a representação do Brasil na figura do índio é somente

porque este índio é revestido de uma aura atemporal – simbólica – e tratado nos moldes clássicos. O “índio de fantasia”, expressão popular, é igualmente desqualificado por Raul. Antes de ser uma caricatura, é uma ilustração simbólica, como a Marianne da República francesa. Se nos ativermos à categoria de símbolo romântico identificada por Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, veremos que o símbolo traz em si uma definição fechada, que acaba por retirá-lo do patamar histórico para restringi-lo à categoria de mito.

O que chama a atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética de conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma “idéia” é caracterizada como “símbolo”. (Benjamin: 1984, 182)

Na contramão da definição de símbolo, a caricatura é o que deforma, retira a forma única, para possibilitar o riso, as leituras múltiplas, desvelar o que antes encontrava-se protegido. Portanto, há uma lógica na diferenciação proposta por Raul e Calixto entre representação simbólica e representação caricatural. O problema, no entanto, é o paradoxo dos termos. Como construir uma representação caricatural, deformante, que, ao mesmo tempo, proponha um olhar unificador sobre a Nação? Por isso, a preocupação e desconforto nas falas de Calixto, J.Carlos e Raul em evitar os “bairrismos” em prol de uma imagem de nação unificada. O que pode ser oferecido como imagem representativa é apenas uma bricolagem com partes das diversas regiões brasileiras. É por este motivo, talvez, que o concurso não aconteça ou as representações criadas não tenham alcançado a repercussão e proliferado como as diversas imagens do Zé-povo e dos representantes do povo da Lira que inundam as revistas do período.

Mesmo em artistas como Calixto e Raul, intimamente ligados à cultura popular e conscientes dos embates travados pela fala oficial e o proveniente da margem, é possível encontrar vestígios de um discurso que se pretende unificador da nação, simbólico, apagando as possíveis interferências provenientes do olhar do povo, alegórico, destituído de qualquer essência.

“Eu sou da Lira, não posso negar....”

Uma das particularidades da Belle Époque envolve justamente a extensa rede de contatos criada entre membros de diferentes classes sociais, culturais e étnicas e que ocuparão os territórios das festas populares, dos terreiros e casas das tias baianas, dos cafés, dos teatros de revista, enfim, das esquinas da cidade. Como exemplifica José Murilo de Carvalho,

A festa da Penha foi tomada do controle branco e português por negros, ex-escravos, boêmios; as religiões africanas passaram a ser freqüentadas por políticos famosos como pasmem, J.Murtinho; o samba foi aos poucos encampado pelos brancos; o futebol foi tomado aos brancos pelos negros. Movimentos de baixo e de cima iam minando velhas barreiras e derrotando as novas, que se tentavam impor com a reforma urbana. (CARVALHO: 1997, 156)

Entre os participantes destes encontros destacam-se uma gama de jornalistas e caricaturistas que, vivenciando a reformulação da imprensa, deixam agora as redações para colher nas ruas os ecos da modernidade. Em comum, o fascínio – por vezes, o repúdio – pela linguagem, tradições e costumes vindos das camadas populares. As tias baianas, os capoeiristas e músicos, bem como a religiosidade e os costumes, muitas vezes servirão de mote para estes intelectuais boêmios.

As comemorações da Penha, inclusive, atraíam a “moderna burguesia urbana já em busca de algo exótico, forte, para quem o festeiro popular mesmo estigmatizado já desperta um interesse eventual desequilibrando agradavelmente a vida civilizada das elites.” (MOURA:1983,73)

Ao contrário do que acontecerá mais tarde com o modernismo paulista, o modernismo carioca não irá se estruturar ao redor de movimentos e manifestos. A aparente “desordem” dos intelectuais nesse período indica uma nova formação do imaginário urbano a partir da irreverência, da quebra de hierarquias, do inconformismo e do humor corrosivo.

Avessos à idéia de movimento, organização e projeto, os intelectuais freqüentemente imaginam outro espaço de instauração do moderno. Sua ligação com as camadas populares e com a marginalidade acaba se transformando em uma espécie de álibi que dá sentido e justifica a própria existência do artista moderno. (VELLOSO: op.cit,30)

Podemos supor que estes boêmios da virada do século, de certa forma, identificavam-se com “o povo da lira”, justamente pelo caráter fronteiro inerente aos dois grupos. Cada um a sua maneira, resiste às pressões do avanço capitalista, da moral

burguesa, da tentativa de exclusão das vozes dissonantes da cidade. Essa resistência, por certo, se dará em várias frentes, sendo uma das mais corrosivas a utilização do humor. Ao valerem-se da ironia, do riso, do deboche, do trocadilho como forma de desautorizar a fala oficial, esse grupo provoca o desmanche da linguagem estabelecida pela ordem e a lógica. Como o golpe de capoeira que deixa o adversário no vazio, provocando a gargalhada da queda, esses intelectuais valem-se do humor para, em uma rasteira, expor seu adversário ao ridículo, ao riso público.

Como mostra Mônica Pimenta Velloso (1996), os caricaturistas da época faziam questão de aproximar sua própria imagem do “Quixote”, do cavaleiro da triste figura que não temia enfrentar seus inimigos. Assim, é interessante notar que muitos dos logotipos criados para as revistas e jornais da época associam a caricatura à luta, ao enfrentamento. Calixto criou, entre outros, os logotipos d’*O Malho*, do *Degas*, d’*O Avança* e da *Revista D.Quixote*. No primeiro número d’*O Malho*, então dirigido por Crispim do Amaral, vemos a figura do ferreiro exibindo seu malho e anunciando na primeira página que “tudo que passar ao seu alcance será a bigorna.” O logotipo revela o deus nórdico Thor, empunhando seu martelo e tendo ao lado uma caneta tinteiro. O mesmo procedimento, aproximando a caneta à lança, será utilizado no logotipo da revista *D.Quixote*.

São pelos golpes certos e indefensáveis do traço que os caricaturistas conseguem rapidamente dismantlar a fachada da ordem estabelecida e, assim, aproximarem-se da fala e do corpo malandro. O jogo malandro é aqui compreendido como uma estratégia de resistência e negociação entre as diversas camadas sociais que, por vezes, pode adquirir significados de positividade – a valentia, a destreza, a capacidade de lidar com a adversidade – e outras vezes, adquire sentidos negativos, como a violência e o engano. As fronteiras entre lícito e ilícito, a ordem e a desordem mudam, dessa forma, constantemente de lugar, dependendo dos interesses aí envolvidos. A malandragem, assim, desvincilha-se da exclusiva imagem do negro e das classes perigosas, para ser lida como uma estratégia que sustenta a dubiedade dos sentidos, a porosidade das fronteiras. “As caricaturas, publicadas nas revistas semanais de grande circulação, reforçam expressivamente tal percepção social. O fato confirma o quanto as leituras são alicerçadas nas formas, sendo possível inferir novos significados e sentidos a partir da materialidade das imagens.”(VELLOSO:2004,16)¹¹

¹¹ Velloso, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930). Mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. p.72.

Nascem dessas confluências outras questões: se a cidade anseia por despir-se dos velhos trapos e feições coloniais, quais as brechas encontradas por estes jornalistas e caricaturistas, intelectuais, sobretudo, para fazer surgir diante dos olhos dos “smarts” os personagens da cidade pretensamente excluída? Se há um olhar moderno que vê nos cinematógrafos, nas batalhas de flores e outros hábitos “importados” a ordenação da nação, há, por certo, um grupo de homens que irá construir imagens da nacionalidade a partir de marcar culturais periféricas.

É importante não nos esquecermos que a caricatura é compreendida pela própria intelectualidade da época como um caminho de se pensar a modernidade e assim compreender as mudanças que se operavam naquele instante. A fala de Alceu Amoroso Lima a respeito do lançamento de *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* é esclarecedora nesse sentido.

Sua obra é uma galeria de caricaturas sociais, magistralmente traçadas. O criador de Policarpo Quaresma, tipo nacional por essência, estiliza o ridículo. Mais do que um ironista, um cético ou um revoltado, Lima Barreto é um caricaturista. Ainda nos seus tipos preferidos, aqueles que falam por suas palavras, não desfalecem a feição do autor, a quem não escapam os defeitos, os tiques, as fraquezas dos melhores. São homens e tanto basta....(LIMA:s/d,14)¹²

A caricatura, compreendida como método de criação, oferece a perspectiva do dinamismo, da captura rápida e sintética das mais diversas facetas da sociedade de então. Ocorre uma contaminação entre textos e imagens, ambos marcados pelo signo do efêmero. É possível, assim, estender às caricaturas as reflexões de Renato Cordeiro Gomes a respeito da crônica.

As visões parceladas do cotidiano que afeta e mobiliza o cronista permitem recompor um possível painel que rearranja os fragmentos da história miúda recolhida no efêmero da realidade. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo.

Desse modo, ancorado no presente, partindo da observação do cotidiano, que lhe fornece os assuntos, o cronista não abre mão de testemunhar o seu tempo, de ser seu porta-voz. As crônicas, quase sempre, são respostas a certas perplexidades pessoais e sociais.(GOMES:2005,30)

Ao lidar com a subjetividade desses autores, seu circuito de contato, suas esferas de trânsito, percebemos que tomar posições torna-se muito mais problemático do que um simples acenar de cabeça contra ou a favor da chamada “civilização”. Não se trata de estabelecer fronteiras rígidas ou esquemáticas em que determinados autores ou periódicos postulem a defesa da modernidade ou defendam o “povo” do avanço das

¹² Lima, Alceu Amoroso. “Um discípulo de Machado”. O jornal. 18/06/1919. In. Barreto, Lima. *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, s/d. p.14.

picaretas de Passos. Trata-se de percorrer as fronteiras que ligam publicações como a Kosmos e a Fon-Fon a práticas “bárbaras” como os cordões e a capoeira. É interessante perceber que, nesse mesmo período, a redação do Jornal do Brasil serve de “vitruve” para a exposição de estandartes de cordões carnavalescos, constituindo assim outras pontes sociais entre espaços letrados e populares. Como registra o cronista Francisco Guimarães, o Vagalume, os cordões dos subúrbios costumavam cantar um samba em dias de folia que enalteciam os próprios jornalistas: “Viva Yayá/Viva Ceci/Viva a redação/do Jorná do Brasi”. (1933:111-112)

Calixto e Raul são duas figuras emblemáticas desse núcleo boêmio. Ambos constroem para si uma imagem de farristas e carnavalescos como é, facilmente, possível atestar pela capa d’*O Malho* de 20 de fevereiro de 1904. Nesta época, ambos já respondiam pela direção artística da revista, o que não os inibe de criar uma charge intitulada “Raul e Calixto depois do Carnaval”. Tendo como cenário a própria redação da revista, vemos, nesta charge, ambos sentados à mesa de desenho, mãos sustentando as cabeças que pendem. Reconhece-se logo a figura alta de Raul tendo ao lado Calixto com seu inseparável fraque de colarinho alto e duro. Ao redor dos dois, saltam foliões fantasiados de índios. E ao fundo vê-se uma senhora pensativa. A legenda esclarece: “ – Estamos aqui, estamos sem idéia nenhuma! Se os Democráticos e os Fenianos puseram tudo no seu carro de idéias! (Dona Sinceridade à parte: “ - O estrago é o diabo.”) Transformados igualmente em personagens, ao desenhistas misturam de forma proposital seu universo pessoal à matéria cômica. Por diversos anos, Calixto colaborou na montagem dos carros alegóricos para diversos grupos carnavalescos. Ou a falta de idéias viria da exaustão provocada pelos dias de folia?

Como afirmam os próprios redatores do semanário em carta aberta datada de 9 de janeiro de 1904: “É que *O Malho* é feito para isso: para desopilar o público ingênuo e pagante, proporcionando-lhes umas ilustrações risonhas e uns *consideranda* álacres.” O público ingênuo e pagante é representado em capa de Raul, datada de 23 de agosto de 1903, como vários homens barbados, alguns sem dentes, que se acumulam em frente a um exemplar d’*O Malho* às gargalhadas. Em maio de 1903, em desenho desta vez de Calixto, vemos o pequeno vendedor do *Malho*, um rapazinho negro, carregando exemplares do jornal, ocupando com seu corpo franzino todo o espaço da capa em que predominam as cores vermelha e preta.

Estas capas sugerem justamente a inversão do foco, como acontece, no plano literário, com a prosa de João do Rio e Lima Barreto, por exemplo. Ao invés de apontar

suas penas exclusivamente para a Avenida Central, esses caricaturistas levam até às camadas economicamente dominantes as imagens do Rio que se desejava esquecer. Mais do que isso, a associação entre indivíduos do povo e o semanário, presente nas duas capas aqui descritas, estabelece de maneira clara que esta seria uma revista voltada para as camadas populares, que ali poderá se ver e acompanhar os desmandos do poder através do riso crítico.

É por esta chave que podemos ler a charge “Colônia Correccional”, publicada no ano de 1903 em *O Malho*. Calixto não deixa escapar a oportunidade de criticar o projeto do governo de criar novas colônias prisionais onde fosse ensinado aos “vagabundos” o “valor do trabalho”. Na charge, vemos uma enorme máquina com duas aberturas. Um homem bem vestido, representante do governo supostamente, “enfia” pela abertura superior um sujeito mal trapilho, de chapéu desabado. Logo, este mesmo sujeito sai pela abertura lateral, elegantemente vestido e com um sorriso superior como manda o figurino da época.

Calixto chama atenção justamente para o caráter “mágico” da transformação dos considerados “elementos perigosos” da época. Tudo não passa de um truque ou será que a solução desejada não seria realmente essa? Uma máquina que ao mudar a vestimenta do sujeito, mudasse conseqüentemente sua identidade. A correção, nesse caso, está em acordo com a cidade moderna que Pereira Passos irá criar. Cidade e cidadãos precisam ser remodelados quase que cenograficamente, para que possam combinar com os novos ideais de progresso. Por isso, os concursos que premiavam as “fachadas” mais bonitas da Avenida Central ou a proibição oficial de andar descalço ou em mangas de camisa pelas ruas do centro.

É nessa chave da mascarada, do engano, que muitos personagens do povo da Lira¹³ são convocados pela pena de Calixto. Em 14 de março de 1903, *O Malho* estampa, sob o título “Estratagemas”, a seguinte conversa entre dois capoeiristas:

- Ué, seu Pé Espaiado! Vosmecê metido nessa fatiota....
- Entonces? Enverguei esta encadernação e enfiei esse cartolame porque assim os secreta pensa que eu também sou deputado e não me prende por via do salseiro das eleições.

¹³ Raul Pederneiras, em seu dicionário de gírias, *Geringonça Carioca*, define Povo da Lira como “grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas.” (Pederneiras, 1922, p.32)

A caricatura reflete diretamente o papel ainda fundamental no início do século dos capoeiras nas confusões provocadas durante as eleições. Trabalhando ao lado dos deputados e senadores, esses homens garantiam, pelo cabresto, o voto certo na urna. No entanto, se aos políticos nada acontecia, fatalmente seriam os capoeiras que pagariam o preço pelo “salseiro”. É o caso das eleições que ocorreram no mesmo ano de 1903 e em que se vê o futuro senador Irineu Machado, envolvido com dois capoeiras – Cabo Malaquias e José do Senado – que teriam cometido um assassinato durante o pleito eleitoral. Mais uma vez, é Calixto quem informa: “ - Mas então, seu Dr. Irineu, nós fizemo o serviço e agora vamos pra cadeia?/ - Qual cadeia, seu Malaquias! Enquanto houver júri, você e o José do Senado não vão no embrulho, desmancha-se a diferença.” E em abril, na mesma revista, Calixto não nos deixa esquecer “As conseqüências das eleições”: “ - Mas seu Irineu, então a gente vai indo pro grude do xilindró?/ - Fiquem mansos. Tudo há de se arranjar. Se eu já estou bem arranjado!”(*O Malho* – 21/03/1903)

Interessante é perceber que ao mesmo tempo em que se demarca claramente a esfera social a qual cada um dos participantes pertence – lugar de negro e pobre é na cadeia e das elites no Senado – notamos também que a única possibilidade de salvação expressa nessas charges deve-se a pretensa proteção que Irineu Machado poderia dar aos seus capangas. No entanto, o deputado, nas charges, adota a lábria malandra para ludibriar aqueles que seriam os potenciais elementos perigosos.

Em 23 de abril de 1904, Calixto publica no *Malho* uma caricatura intitulada o caso do dia. Na cena, vemos o presidente Rodrigues Alves sendo encurralado por um grupo de repórteres. Diz a legenda: “Sr. Presidente, no Ceará nossos irmãos morrem a fome enquanto aqui reina a instituição do Avança! Pelos brasileiros!” A fala dos repórteres contrapõe dois brasis; de um lado, o abandono dos estados nordestinos diante da avassaladora seca do início do século XX, de outro, a prática do “avança”, que se refere à fartura das festas públicas, como a inauguração das obras do porto, em que os populares literalmente avançavam sobre as mesas de iguarias.

O termo, porém, não se limita aos hábitos populares e logo passa a ser utilizado para falar sobre a corrupção que também se torna uma instituição no país. É o caso do



poema publicado em 09 de abril de 1904, também n' *O Malho*, assinado por Décio da Fonte e emoldurado por vinheta de Calixto em que se vê um grupo de populares correndo em direção à uma mesa de comida. Diz o poema: “No avança vai todo mundo/o fidalgo e o vagabundo/o lambão e o peralvilho/ o felizardo e o coió.../No congresso os deputados/sempe avançam no orçamento/ e os senadores, coitados, /embora contrariados/tendo hesitado um momento/entram também na lambança/e no avança também vão.”

A gíria, e a prática, tornaria-se tão popular que em junho de 1904, Calixto, Raul Pederneiras e Salvador Santos fundam *O Avança!*. Em seu programa, os fundadores afirmam

O avança é neste momento um estado d' alma de todo nosso Brasil. Supõe-se, mas erradamente, que ele teve início com a inauguração das obras do porto (...) mas, desde o mais opulento palácio do catete até o mais humilde palhoça do proletário reina um avança generalizado, medonho, alastrante e invasor (...).

Nosso jornal, obedecendo a esta corrente, vem, com um sorriso de bonomia no rosto, e uma sofrível dose de bom humor no espírito, avançar contra as simpatias dos leitores e capturar-lhes as boas graças, rindo e fazendo-os rir, ao colocar-lhes diante dos olhos, em bonecos recortados do natural, todos os avanças que fazem parte da formidável procissão que passa triunfante e jamais saciada.

Forma-se, portanto, uma triangulação entre cidade/país, a prática do avança e o papel dos intelectuais humoristas. Estes fazem do jornal espaço um espelho, com seus “bonecos recortados do natural”, do próprio comportamento do leitor, ao mesmo tempo em que os seduzem com as “simples e inocentes armas de trabalho de um jornal alegre: o bom senso, o sorriso leve e o bom humor justiceiro.” Ainda que tenha durado apenas nove números, *O Avança* segue as mesmas regras de outros jornais por onde esses humoristas passaram e distribui críticas ao governo, ao mesmo tempo em se alinha ao povo das ruas.

É exemplar nesse sentido, a crônica publicada na seção “A picareta”, de 1 de julho de 1904. O cronista, não identificado, fala sobre seu desejo de descobrir o que o povo pensa do atual governo. “Não esse povão que anda na Rua do Ouvidor, mas o outro, o legítimo, o povo da Lira, o pessoal escovado.” Com esse objetivo, o cronista vai para na Saúde, onde encontra “a gentarada” bebendo cachaça e apostando. O narrador faz questão de marcar sua intimidade com o povo da lira: “ a negrada toda me conhece que eu tanto lido com o Presidente da República quanto com a arraia miúda.”

Lá, somos apresentados aos personagens Tira-Ciência, Zé Estragado e Chico-Gorduras, que afirma admirar o Barão de Rio Branco: “Isso que é turuna.”. Mas é Zé Estragado quem aponta o inimigo mais eminente do Povo da Lira: “A guarda civil está muito entusiasmada, mas “quasqué” dia reúno o povo e damos uma sova nela que nem Cristo lhe vale. A gente “vevé” sossegado, já vê que não se pode dizer mal do governo....”

Assim, parece claro, pelas repetições que encontramos nos mais diversos periódicos, que o grupo destes intelectuais boêmios aproxima com orgulho a profissão de humorista à valentia, à coragem para o desafio, o enfrentamento das autoridades, características próprias do malandro e do capoeira. São mediadores entre o espaço letrado e as diversas vozes que emergem da rua, e podem, portanto, confrontar espaços da cidade e representações da modernidade que a voz oficial desejaria calar. Assim, a capa do jornal *Avança!* (8/07/04) coloca frente a frente o típico capoeira que, em épocas de eleições, eram contratados não só como guarda-costas dos candidatos, mas muitas vezes ameaçavam os próprios eleitores, e a bela dama vestida à francesa e que traz em seu chapéu a inscrição “reforma eleitoral”. No olhar ressabiado do capoeira, a certeza de que para ele e seus companheiros sobraria a perseguição policial enquanto que para seus “contratantes”, como Irineu Machado, nada mudaria.

O retrato traçado por Calixto deste capoeira que “auxilia” nas eleições é antes o de um sujeito sem opções, que vê na proximidade de mudanças políticas, não uma possibilidade de transformação da sociedade, mas da perda de seu meio de sustento. Ou como mostra outra charge a propósito do aniversário da Abolição publicadas no mesmo semanário. Dois negros conversam, um finamente vestido, portando inclusive uma cartola, enquanto o outro ainda aparece em vestimentas populares e com o chapéu de lado. O de cartola parece dizer: “- Não está completa a nossa abolição.” Ao que o outro retruca: “- Sim, mas está em ebulição.” (*O Malho* – 14/05/04)

De maneira semelhante a este grupo boêmio, a imensa gama de homens livres que adentra o século XX sob a classificação de vagabundos ou “classes perigosas” também não se reconhece nos novos padrões de relações trabalhistas. Preteridos pelos imigrantes e pelas políticas do “embranquecimento”, trazendo ainda recente a memória da escravidão, encontrando péssimas condições de trabalho e salariais, estes homens e mulheres fundamentam seus núcleos familiares e sociais – como a região da Cidade Nova – práticas culturais em que usualmente o corpo surge como elemento expressivo na elaboração das subjetividades.

Não podemos esquecer que os jornais e revistas usualmente retratavam estes homens e mulheres livres ou sob a forma genérica e docilizada de “povo” ou sob as alcunhas de “facínoras”, “vagabundos” e “desordeiros”.¹⁴ Ao levarem para as páginas das revistas e jornais outras imagens do “povo”, estes intelectuais estão elaborando novas visibilidades para estes grupos. Se o corpo da urbe remodelada corresponde à entrada em cena de um corpo “civilizado”, os corpos “bárbaros” dos negros e mestiços potencializarão narrativas dissonantes.

As caricaturas do período revelarão a mesma preocupação em estabelecer territórios de reconhecimento na cidade ligados a determinadas classes e etnias. A cada espaço corresponderá determinado calão, específicas danças ou musicalidades. O corpo, mais do que nunca, adquire inúmeras e subjetivadas leituras que procuram imprimir as marcas das relações do indivíduo com seu território.

O ensaísta Ettore Finazi-Agrò ajuda-nos aqui a compreender esta perspectiva de alteridade provocada pela inserção do negro em nossa sociedade. Historicamente, afirma o autor, a cultura européia incorporou os elementos ligados ao “instinto e às leis misteriosas do corpo” – aí incluindo o louco, a mulher, o negro etc – ao “imenso domínio da Alteridade que acabou, assim, por se transformar numa grande feira de diversidade.” Nesse contexto, o Brasil torna-se, ao mesmo tempo, paraíso e inferno, local de maravilhas e horrores.

Nesta dimensão que não é *uma* dimensão, mas sim uma proliferação incontrolável de espaços e tempos diferentes impera, desde sempre, (...) o Dia-bo, em suma: aquele que “separa” (do grego dia-ballein) e que aparece, ele mesmo, como dividido, múltiplo, contra a sacralidade do Não-divisível, do Sim-bólico, do que se apresenta, com efeito, *In-diviuus*.(1991,41)

Ao tentarem construir uma nação tendo referenciais europeus, os escritores brasileiros precisam, obviamente, apagar os sinais dessa alteridade incompreensível. Entretanto, contra a imagem do *In-dividuus* brasileiro civilizado emergem igualmente corpos em dissonância. Corpos dia-bólicos que, ao invés de se agregarem ao grande corpo da urbe, criam narrativas próprias, em desajuste com o discurso monofônico vigente.

¹⁴ Como analisa José Murilo de Carvalho, a grande dificuldade é estabelecer a descrição precisa dos participantes da Revolta da Vacina a partir da leitura dos jornais. Sumariamente, jornais e intelectuais da época defendiam a idéia de que o “verdadeiro povo” não teria participado das revoltas e que estas seriam obras do “desordeiro de profissão do ébrio habitual, do cáften, da meretriz, do jogador, do vagabundo e do vadio”. (Carvalho, op.cit. pp-113-115)

Ao analisar as conseqüências da Reforma Passos na reespecialização da cidade e, mais detidamente, nos territórios ocupados pela população negra, Muniz Sodré nota que os dispositivos de dominação não conseguiram, em nenhum momento, acabar por completo com os processos de resistência e negociação desses grupos. Sodré defende a idéia de que os descendentes de escravos organizavam suas comunidades e grupamentos em torno da compreensão do mundo como “jogo”. A esse modelo criativo estão ligadas as atividades ritualísticas, a música e a dança. O jogo não estabelece territórios fixos ou opositivos, mas intercambiáveis e porosos, como as relações entre homens e orixás, própria do candomblé. As manifestações do corpo aparecem de maneira recorrente nas diversas práticas – lúdicas e religiosas – do jogo.

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros.(SODRÉ: 2002, 105)

Podemos observar na leitura das crônicas e caricaturas do período a mesma preocupação em estabelecer territórios de reconhecimento na cidade ligados a determinadas classes e etnias. A cada espaço corresponderá determinado calão, específicas danças ou musicalidades. O corpo, mais do que nunca, adquire inúmeras e subjetivadas leituras que procuram imprimir as marcas das relações do indivíduo com seu território. Assim, quando Raul Pederneiras compõe um desenho de Calixto dançando maxixe, na Revista Kosmos, não está apenas fazendo rir pelo pitoresco da figura aristocrática em passos requebrados, mas está igualmente ligando-o ao espaço territorial eminentemente híbrido através do corpo. Calixto não surge como um observador distanciado da cidade, mas como alguém que vivencia, a partir do seu próprio corpo, a experiência da alteridade.

Conclusão

Ao compreender a nação como uma construção que se dá também pelas margens, elementos como o humor, o deboche e a ironia surgem igualmente como recursos capazes de estabelecer “contra-narrativas” desestabilizando as vozes do discurso oficial. As contra-narrativas, como as define Homi Bhabha, “perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas.” (1999,41)

Pela licença do riso, é possível estabelecer outras articulações dentro de uma sociedade. Desmontar hierarquias ou, ainda que temporariamente, subverter a ordem estabelecida. No entanto, o riso que serve como denúncia e catarse, em muitos momentos, abandona o caráter de efemeridade, próprio aos veículos jornalísticos, para se tornar fator estrutural na compreensão da sociedade carioca daquele período.

Ao analisarmos caricaturas de Calixto, Raul Pederneiras e J. Carlos, percebemos que as imagens não apenas refletem o cotidiano da modernidade, mas colaboram na formação do imaginário social. É o caso dos capoeiristas de Calixto ou da melindrosa de J. Carlos. Como questiona Zuenir Ventura: “Até que ponto as melindrosas foram um tipo de mulher que estava surgindo, ou estava surgindo um novo tipo de mulher em consequência das melindrosas de J. Carlos?”(1998,16) A mesma observação podemos estender a Calixto e Raul Pederneiras, entre outros, criadores impecáveis dos tipos urbanos cariocas que retiram – e devolvem – das ruas novas imagens da modernidade.

Para Benedict Anderson, a nação surge como uma “comunidade imaginada” em que as tradições, o passado e a memória concorrem para a estabilidade do presente. De maneira semelhante, Bhabha irá repensar a idéia de nação a partir da temporalidade da modernidade. Para o ensaísta, a modernidade permite um tempo disjuntivo em que são colocados frente a frente as narrativas pedagógicas, voltadas para uma totalização histórica, e as narrativas performáticas, desestabilizadoras desse processo. Para estes teóricos, trata-se de pensar a nação a partir das diferenciações particulares a cada cultura em atrito com as narrativas de dominação eurocêntricas. Investiga-se quem detém o poder da fala e quais outras etnias, culturas, camadas sociais estão sendo apagadas em nome de uma suposta unidade.

O que todos estes autores buscam é pensar a nação periférica a partir de modelos que potencializem a diferença, a alteridade e não apenas a representação imagética das “metrópoles”. E esta é uma discussão central quando pensamos a formulação da identidade nacional no início do século XX. A nação apresenta-se cindida, internalizando, por um lado, os modelos franceses de civilização e, por outro lado, tendo que negociar com marcas identitárias vindas de espaços e sujeitos marginais. A estes intelectuais cabe a tarefa de promover confluências e atritos entre o tempo do “como foi – como é – como será” – para retomar Crispim do Amaral – e a multitemporalidade dos corpos que povoam as esquinas da cidade.

As manipulações e deslocamentos dos objetos se tomam como base a história factual, igualmente interferem no processo do imaginário constitutivo da nação. O

humor permite, justamente, fundir o factual ao imaginário; a realidade do cotidiano à criação de personagens e tipos. Ao compreender o Rio de Janeiro daquele período como um modelo para a construção da nacionalidade é possível nos aproximarmos de teóricos que compartilham o trabalho daqueles que constroem os relatos urbanos e acrescentam a cidade oficial, outras, invisíveis, como nos fala Italo Calvino. Ou como conclui Michel Certeau, “Com o vocabulário dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinqüente, terrível ou legitimante. Por isso, tornam a cidade “confiável”, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens. (CERTEAU,1997: 200)

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1996.

ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.

BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Scipione, s/d.

_____. *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Brasiliense, s/d.

BARBOSA, Orestes. *Bambambã!*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1933.

BASTIDE, Roger. *O candomblé na Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. “Sobre a essência do riso”. In. http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.htm. Consultado em 19 de agosto de 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Vol.3. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1995.

_____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (trad. Sérgio Paulo Rouanet)

BHABHA, Homi. “Narrando a Nação”. In. ROUANET, Maria Helena (org.) *Caderno da Pós/Letras*. Rio de Janeiro:UERJ, 1997. pp.48-59.

_____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BILAC, Olavo. *Vossa Insolência – Crônicas*. DIMAS, Antonio (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BRANDÃO, Berenice Cavalcanti et alli. *A polícia e a força policial no Rio de Janeiro*. Série Estudos PUC-Rio. Nº4. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1981.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Nº8. São Paulo, 1970. pp.67-90.

_____. Et alli. *A crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. Unicamp/FCRB, 1992.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel, MAYOL, Pierre e GIARD, Luce. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHALOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

COTRIM, Álvaro. (Alvarus). *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

COUTO, Ribeiro. *Conversa Inocente*. Rio de Janeiro: Schimidt, 1935.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. “Memória e esquecimento como formas de construção do imaginário da nação.” *In. Identidades – recortes multi e interdisciplinares*. (org.) LOPES, Luis; BASTOS, Liliana. Campinas: Mercado das Letras/CNPq, 2002.

_____. *Sobre o fio da navalha – estratégias de representação da malandragem nos discursos culturais brasileiros*. Tese de doutorado. Departamento de Letras. PUC-Rio, 2003.

DIMAS, Antonio. *Tempos Eufóricos: Análise da Revista Kosmos – 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

DONGA; PIXINGUINHA; JOÃO DA BAHIANA. *As vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: MIS, 1970.

DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta – construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. Revista brasileira de literatura comparada. Nº 1. Niterói: ABRALIC, 1991.

FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

GOMBRICH, Ernest. *Meditações sobre um cavalinho de pau : e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. “The experiment of Caricature”. In. *Art and Illusion*. A study in the psychology of pictorial representation. New York: Princeton University Press, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio – vielas do vício , ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

_____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Francisco. (Vagalume). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1933. Disponível em <http://www.ims.com.br>

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1999.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4. vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Antônio Herculano. (org.) *Entre Europa e África – a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/FCRB, 2000

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical – partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPEZ, Telê A . P. *Macunaíma – a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

Lustosa, Isabel. *História do Brasil pelo método confuso – Humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1993.

_____. Humor e política na Primeira República. Revista USP. Nº3 . Disponível em <http://www.revistausp/n3/isabel.htm>.

MAUD, Ana Maria. Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser carioca na Belle Époque. In. LOPES, Antonio Herculano. (org) *Entre Europa e África – a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/FCRB, 2000

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência urbana no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 1999. IUPERJ.

NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca : Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Departamento de História. PUC-Rio, 2000.

NEVES, Margarida de Souza. “O povo na rua – um conto de duas cidades.” In. *Olhares sobre a cidade*. PECHMAN, Robert Moses (org.) Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

PRADO, Antonio Arnoni. *Mutilados da Belle-Époque: notas sobre as reportagens de João do Rio*. In. *Os pobres na literatura brasileira*. Schwarz R. (org.) São Paulo: Brasiliense, 1983. pp.68-72.

PRANDI, Reginaldo. *Exu, de mensageiro a diabo – Sincretismo católico e demonização do orixá Exu*. Revista USP nº50 São Paulo: USP, pp. 46-65.

_____. *Mitologias dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RENAN, Ernest. “O que é uma nação?” ROUANET, Maria Helena. (org.) *Cadernos da Pós/Letras*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. pp 12-43.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

_____. *A profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro: Editora Scipione/FCRB, 1992.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Catálogo Bibliográfico*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In. *História da Vida privada no Brasil*. SEVCENKO, N. (org.) vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 513-619.

SILVA, Marcos . *Caricata República. Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro*. Campinas: UNICAMP, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

_____. *O terreiro e a cidade – a forma social negro-brasileira*. Salvador/Rio de Janeiro: Fundação cultural do estado da Bahia./Imago, 2002.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Maud, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Papéis Avulsos 38. Rio de Janeiro: FCRB/MEC, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. *A cultura nas ruas do Rio de Janeiro (1900-30) Mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1987. n°57. Série Estudos.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991.

VENTURA, Zuenir. In. *O Rio de J. Carlos*. Cássio Loredano (org.) Rio de Janeiro: Lacerda/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1998.

Periódicos consultados

O Avança! (1904)

Fon-Fon (1907-1914)

O Degas (1908)

O Malho (1902-1905)

O Mercúrio (1898)

O Tagarela (1902-1904)

Revista Kosmos (1904-1909)